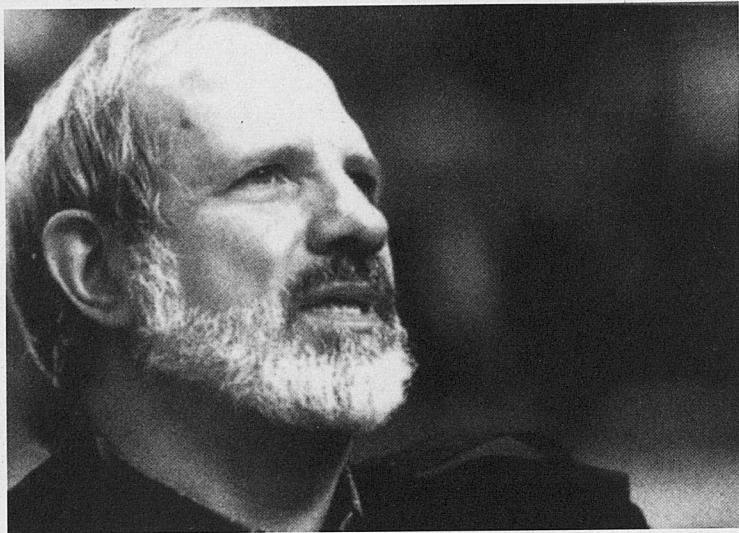


Brian De Palma: *Quan el director és l'estrella*

Xavier Jiménez



Brian De Palma.

A un dels números més comentats de la revista *Cahiers du Cinema*, titulat *Made in Usa*, i publicat l'abril de 1982, Brian De Palma parlava sobre un dels aspectes més criticats a la seva labor com a director, l'aparent contradicció entre el seu estil de rodatge i cenyir-se a un guió establert:

"Es la vieja guerra entre la forma y el contenido. Cuando se es un gran estilista eso lo domina todo. En el fondo hay dos direcciones posibles: una es que lo que uno hace es original porque la expresión de lo que creo en la sustancia de una película es la forma visual. La otra es que, por otra parte, un tema como *Carrie* puedo tratarlo con el estilo más barroco que se pueda imaginar, pero estoy obligado a permanecer en el mundo de la complicidad entre colegialas."

Integrant de la nova onada del cinema nord-americà, regeneradora de la indústria a finals de la dècada dels seixanta, i particularment als setanta, Brian De Palma ha desenvolupat una carrera irregular, entre fracassos i obres mestres, entrant l'ombra d'homenatges a Godard, Antonioni i sir Alfred Hitchcock i la persecució implacable de la crítica, com si fos un dels seus personatges traïdors que omplen la seva filmografia. Va ser el gran renovador del gènere de terror, suspense, del fantàstic, a través d'històries originals, plenes dels seus trets característics com la doble personalitat, el tractament del sexe, la conspiració, la revenja, la violència, el destí fatal... Pare del *remake* contemporani, encara que cap de les seves pel·lícules és plenament una versió íntegra d'un altre film, sinó que De Palma acostumava i acostuma a seleccionar components per posteriorment modificar-ne el seu sentit, adaptant-lo al seu particular univers; una de les més criticades pràctiques provocades al llarg de la seva carrera, i que, com assenyalaven a l'inici de l'article, era utilitzada per menysprear la seva labor com a

artesà i posseïdor d'un segell inqüestionable, que a continuació passem a repassar.

1. El cinema amateur dels primers anys: entre *The wedding party* (1968) fins *Get to know your rabbit* (1972):

Troblem el primer De Palma a la frontera entre la dècada dels 60 i principis dels 70, on debuta amb *The wedding party* (1969), un llargmetratge estrenat l'any 1969, però rodat quasi sis anys abans, i que comptava amb la participació dels debutants i futures estrelles Jill Clayburgh i Robert De Niro. El trio protagonista, futurs universitaris que representen l'avanç de la societat era confrontat amb el món que envolta la núvia, més classista i preocupat per la diferenciació social; aquest era bàsicament el plantejament de la història, que va perdre part del seu missatge de denúncia degut a la tardança entre rodatge i estrena, i que hagués coincidit amb l'any 1963, quan Kennedy va ser assassinat, un president caracteritzat per les seves mesures d'igualtat social, foment de l'educació pública, entre d'altres, que el missatge polític del film posava de manifest.

Murder à la Mod (1968) en realitat va ser el seu primer llargmetratge estrenat a EUA, emmarcat dins del gènere de terror i amb clares reminiscències del *Rashomon* de Kurosawa. El director mostrava l'assassinat —un dels seus recursos visuals més impactants— d'una noia, i la posterior confessió dels tres possibles implicats en els fets.

El mateix any 1968, va arribar a les pantalles el primer gran èxit de De Palma com va ser *Greetings*, un film d'alt contingut polític en què el protagonista, un desconegut Jonathan Warden, intenta mitjançant l'ajuda dels seus amics, de nou Robert de Niro entre ells, lliurar-se d'anar a combatre a la Guerra del Vietnam, el gran trauma de la generació nord-americana d'aquells temps. Podem comprovar que De Palma presenta en aquest film una sèrie de constants dins del seu cinema que mostrarà de forma reiterada al llarg dels anys: un *voyeur*, el concepte de conspiració, l'interès pel sexe..., relacionat més amb l'aspecte tècnic, apareixen les cortinetes, plans seqüència², i també els constants homenatges cinematogràfics començaven a representar-se, com la imatge de l'acompanyant del personatge de John Rubin fullejant el llibre d'entrevistes que va escriure Truffaut sobre Hitchcock, o la translació de part del film *Blow-up*³ d'Antonioni, que més tard tornaria a recuperar d'una forma més evident a *Impacto* (1983), o la filmació al carrer càmera en mà a l'estil dels nous corrents europeus com el *free cinema* o la *nouvelle vague*.

Hi Mom! (1970), es va convertir en una continuació de *Greetings* a través del personatge de John Rubin, interpretat de nou per Robert De Niro, que treballava al film enregistrant a través de la finestra

de casa, les activitats del seu veïnats⁴, una vegada havia tornat de la seva experiència a la guerra del Vietnam⁵. La pel·lícula és possiblement la més experimental i *underground* que ha dirigit De Palma, on els constants homenatges, reestructurats a través de la descripció que fa el director, ens apropen per una banda a l'estètica de *Pierrot le fou* (*Pierrot el loco*, Jean - Luc Godard; 1965) i per un altre el paral·lelisme de denúncia del final del film amb el missatge de *Zabriskie point* (1970), una de les genialitats d'Antonioni, i pràcticament coetània a *Hi mom!*

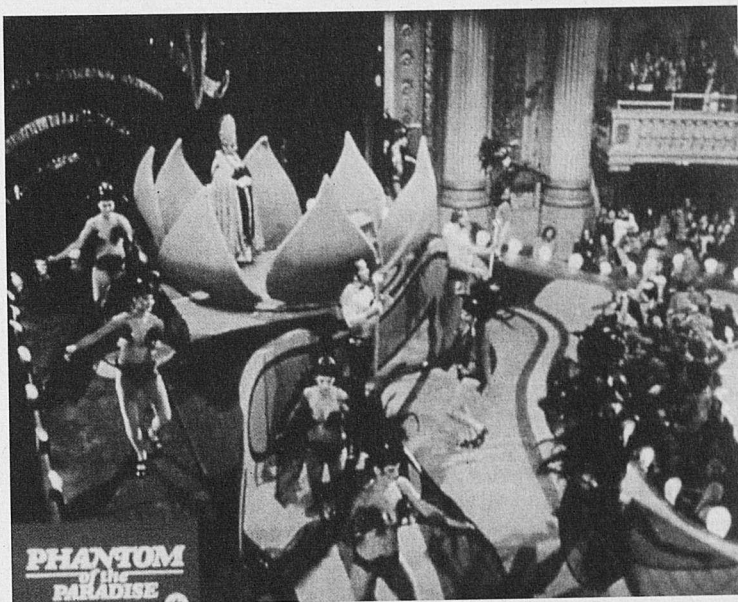
El següent projecte que va dur a terme va ser un documentari sobre una obra de teatre sobre Dionisi, el deu grec del vi, i que va ser titulada *Dionysus in 69* (1970); i com explica Marcial Cantero⁶ a la monografia dedicada al director, va servir al director per experimentar amb la pantalla doble, l'ús de càmeres simultànies per aconseguir la majoria de possibles tractaments d'angles a la pantalla, una tècnica que posteriorment desenvoluparia a, pràcticament, la resta de filmografia, amb una incidència rellevant a *Carrie* (1976) o *Blow-up* (1981), entre d'altres.

Tanca aquest primer període el film *Get you know the rabbit* (*Beeman el magnífic*, 1972), una comèdia de la qual podem destacar la presència d'Orson Welles que interpreta un mag, i que el final *cut* no va ser responsabilitat de Brian De Palma, després d'una sèrie de disputes amb la productora Warner Bros⁷. A més, per primera vegada, el director no va participar en l'elaboració del guió d'una de les seves produccions, l'altra gran faceta com a artista de De Palma.

2. La consolidació del geni: De Palma entre 1973 i 1978.

Fins aquest moment, hem citat diverses influències i recursos refets per De Palma alhora d'afrontar l'argument de les seves pel·lícules, que continuarà treballant en aquesta etapa, però amb uns resultats artístics i de crítica més satisfactoris, en què s'ha de valorar el canvi de posició dins la indústria i les possibilitats de millora dels pressuposts dels quals disposava el director, una vegada establert dins l'engranatge del Hollywood —encara de sèrie B—, però que canviarà a partir de *Sisters* (Hermanas, 1973). Com acuradament escrivia Jordi Batle Caminal al seu llibre, *Brian De Palma, el deslumbrante manipulador*, *Sisters* es pot considerar el primer gran binomi De Palma-Hitchcock de la carrera del director de Nova Jersey. El film comença i es desenvolupa en uns primers trenta minuts en què una parella es coneix a un concurs de televisió, acaben sopant junts i mantenen una relació sexual. Al matí, l'home apareix assassinat.

De Palma ha mostrat a l'espectador durant aquest temps un personatge més que viu a la casa de la protagonista, i que és la seva germana bessona, i que, si ens atenem a les imatges, es convertirà en l'assassina. El que el director ens ha preparat discorre per altres camins, i descobrirem amb el pas dels minuts que la protagonista actua amb una do-



ble personalitat (Anthony Perkins-Mare, a *Psicosis*), des que va ser separada de la seva germana a una operació on ella va morir.

L'ús de la càmera per part del director destaca en un parell d'escenes, com la mort del protagonista, amb un dels seus *split screen* més recordats, el zoom picat d'aproximació que executa per apropar-se als protagonistes quan es troben asseguts a l'escena del sofà i el zoom d'allunyament al darrer fragment del film, en què pràcticament es converteix en una panoràmica, des del cadàver del pis fins a una presa de la ciutat. Apareixen imatges a través de televisors, com a *Greetings* (1968) o *Hi mom!* (1970). És en definitiva un dels films més delirants del director, en especial el desenllaç final, i un dels seus exemples de mescla de gèneres i reminiscències cinematogràfiques.

Amb *Phantom of paradise* (*El fantasma del paraíso*, 1974), Brian de Palma s'homenajava a si mateix adaptant la novel·la de Gaston Lerroux, *El fantasma de l'òpera*⁸, però modificant la història clàssica i mesclant-la amb el mite de *Faust* de Goethe i el món de la música, dins d'una història de revenja, d'amor i d'odi. Novament l'aparició de càmeres, monitors, que eren emprats per facilitar una infor-

El fantasma del paraíso (a dalt) i Atrapado por su pasado (a baix).



El precio del poder.



The wedding party.

mació desconeguda per l'espectador fins aquell moment. El film representa un dels cims de l'estil depalmià, en què hi tenen cabuda històries i elements heterogenis, però que són acoblats i funcionen, tant des del punt de vista narratiu —un dels punts forts del director— com els personatges que mostra a la pantalla, en què transforma una història de tall clàssic en un musical esbojarrat, un gènere de moda en aquells anys, i als qui De Palma va retre un homenatge a través d'un dels seus millors films.

Estrenades ambdues al mateix any, *Obsession* (*Fascinación*, 1976) i *Carrie* (1976) representen els altres dos exemples de gran cinema d'aquest període, i en què el director aconseguia, per una banda, una revisió del cinema de terror, i precursora d'un subgènere que es potenciarà amb posterioritat, i, per un altre costat, s'atrevia a versionar el clàssic més gloriós de Hitchcock com era *Vertigo* (*Vértigo, de entre los muertos*, 1958).

Carrie es va convertir en el primer èxit total de De Palma a taquilla, un títol cabdal per a la seva filmografia per diverses raons: el desenllaç de l'escena final, amb el component somni-realitat que va inaugurar una tendència després explotada fins a la sacietat al cinema com les sagues del director Wes Craven, *Friday the 13th* o *Halloween*; la variant del component religiós relacionat amb la por i el fatalisme, mostrat a un parell de títols uns anys abans com *Rosemary's baby* (*La semilla del diablo*, Roman Polansky, 1968) o *The exorcist* (*El exorcista*,

William Friedkin, 1973); i la utilització de la càmera a l'escena de la festa, en què el pla seqüència en què s'ensenyava la preparació de l'atac a *Carrie*, la pantalla doble i l'*slow motion* abans d'arribar al clímax en què la famosa imatge de la protagonista ensangonada i plena de ràbia, que explota en els darrers minuts del metratge, formen part de la història del cinema. El film era una adaptació de la novel·la de Stephen King, que començava a fabricar-se la seva carrera dins Hollywood, i significava la segona adaptació consecutiva de De Palma d'un text aliè, una tendència que recuperaria posteriorment en diverses ocasions.

Clift Robertson no és James Stewart, ni Geneive Bujold no es pot comparar a Kim Novak, però De Palma va aconseguir amb *Obsession* (*Fascinación*, 1976) uns dels homenatges més originals i, alhora, perversos del cinema, un film que gira sobre els components amor i mort, tan presents al llarg de la seva filmografia, en què hi afegia el component de l'incest com a premissa argumental. Va ser la primera i única col·laboració amb un dels guionistes claus de la dècada dels setanta i vuitanta com és Paul Schrader, i destaca pels nombrosos trèvelings, la fotografia d'un to blanc —com si hi hagués una nebulosa entre la imatge i l'espectador— i la banda sonora de Bernard Herrmann, amb qui tornava a treballar després de *Sisters* (1973) i que es convertiria en el seu llegat musical; elements tots aquests que proporcionaven el cos d'aquesta fascinació.

L'any 1978, De Palma estrenaria *The fury* (*La furia*, 1978), un títol apallissat per la crítica i que intentava repetir l'èxit de *Carrie* (1976), utilitzant l'element del poder mental dels protagonistes com a nus argumental del film, a més del component polític i complots tant del gust de De Palma, però que, en aquesta ocasió, no varen funcionar. El mateix director reconeixia a una entrevista⁹ de l'any 1991, que mai no hauria d'haver rodat *The fury* (1978).

3. La irregularitat entra en escena. La muntanya russa dels anys vuitanta.

L'idil·li que encara podia mantenir De Palma amb la crítica i el públic no condescendent amb el seu estil, va acabar de dividir-se completament al llarg d'aquests deu anys de cinematografia, que el director va obrir amb *Home movies* (*Una casa de locos*, 1980), un treball que recordava per argument i estil les primeres produccions amateurs, en què el tema central en aquesta ocasió girava sobre el sexe, posat de manifest en diverses i diferents maneres al llarg de la seva carrera —aquesta en clau de comèdia—, però que, en línies generals, va passar desapercebuda, encara que contava de nou amb Kirk Douglas —repetia després de *The fury* (1980)— i amb una de les actrius joves més conegudes del moment com Nancy Allen.

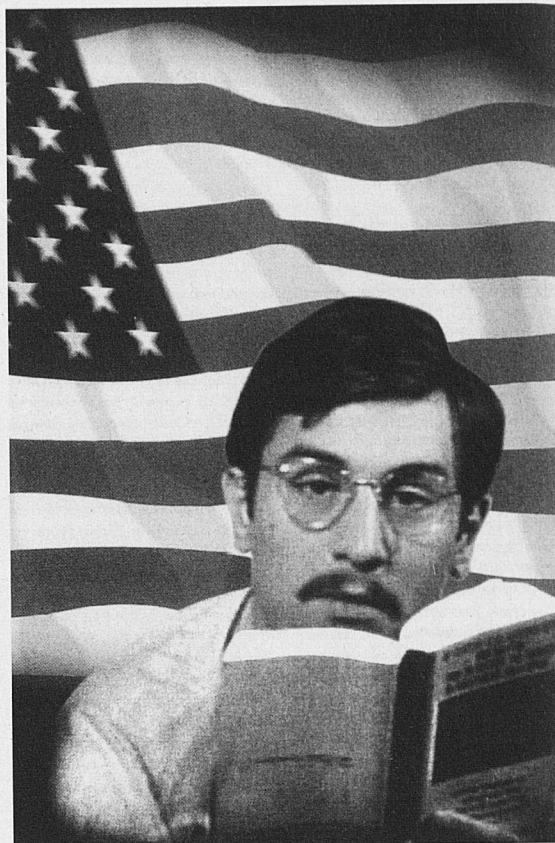
El retorn a les urpes de Hitchcock es va produir amb *Dressed to kill* (*Vestida para matar*, 1980) un dels films més rodons de De Palma, i que era protagonitzat per un trio compost per Michael Caine, Nancy Allen i Angie Dickison, que simbolitzava l'al-

ter ego de Marion Crane de *Psicosis* Alfred Hitchcock, 1960). Elements plenaments autoral apareixen de nou, com la sang, els desitjos sexuals, el doble joc, la traïció, la personalitat múltiple..., una sèrie de característiques que conformaren possiblement l'obra més destacada de De Palma dels darrers vint-i-cinc anys, junt a *The untouchables* (*Los intocables de Elliot Ness*, 1987) i *Carlito's way* (*Atrapado por su pasado*, 1993) i que, com escrivia el crític Vicente Molina Foix a les pàgines de *Fotogramas* a desembre de 1980: "...es una de las mejores del mentor, está dominada por el concepto de la sorpresa, una noción de ciertas artes plásticas, y desde luego el cine, han explotado a fondo. Desde la primera escena de la ducha, hasta los últimos minutos, De Palma mantiene la atención y los ojos del espectador cautivados con artificios, apariencias, inventos, sobresaltos, adivinaciones, pálpitos y asombrosas ideas de puesta en escena..."; unes paraules que podrien definir no aquesta, sinó la totalitat de la filmografia de De Palma.

L'èxit de *Dressed to kill* va proporcionar a Brian de Palma la possibilitat de dirigir la seva primera producció d'ampli pressupost, com va ser *Blow-up* (*Impacto*, 1981). El seu títol original feia referència explícita a l'obra d'Antonioni estrenada el 1966, i que servia com a premissa base de l'argument, en què un tècnic de só de produccions de sèrie B, interpretat per John Travolta, s'involucra de forma involuntària en la trama d'assassinat d'un polític, igual que Gené Hackman feia a *The conversation* (*La Conversación*, F.F.Coppola; 1974) ambdues deutors del primer clàssic de 1966. Hem de destacar del *Blow-out* de De Palma l'ús de la imatge a escenes com el trèveling circular quan el personatge de Jack descobreix que les seves cintes han estat esborrades, la pantalla trencada o la carrera filmada a càmera lenta que ofereixen de nou les capacitats artístiques del director.

Incidint a l'idea de la transfiguració i translació històrica, De Palma va adaptar el clàssic de Howard Hawks *Scarface* (1933), i va ficar al Tony Camonte de Paul Muni a la Cuba dels anys 70 a través de Tony Montana, un delinqüent que es veurà afavorit per l'històric permís que va concedir Fidel Castro l'any 1980¹⁰, i arribarà a Miami a lluitar per fer-se un espai, un lloc dins de la màfia i les xarxes de droga procedents de Sud-amèrica. *Scarface* (*El precio del poder*, 1983) és una dels films menys reconeixibles de De Palma, potser lligat de mans pel guió escrit per Oliver Stone, el maneig d'un pressupost de superproducció i una història que queia lluny dels seus interessos artístics, i que va solucionar amb un producte grandiloqüent i massa llarg (170 minuts de duració).

Amb *Body double* (*Doble cuerpo*, 1984) De Palma retornava al seu cinema preferit, ple de petits detalls, homenatges, enganys..., que el director controlava a la perfecció, i que, amb el pas del temps, es convertiria en el seu darrer exemple de gran cinema dins petites produccions. Com a punt de partida, el protagonista pateix un problema —que li afectarà en aquest cas a la seva tasca profes-



sional, i es veurà forçat a deixar el film en què treballa— degut a la seva claustrofòbia, de la mateixa forma que li succeïa a Scotty a *Vertigo* (1958), en aquella ocasió vertigen. Aquest problema el portarà a veure's involucrat a una trama que començarà provocada per la seva passió de voyeur, com James Stewart a *Rear window* (*La ventana indiscreta*, 1954)—un nou homenatge a Hitchcock—. Només el flux final rebaixa el nivell del film, que seria el precedent d'un dels grans treballs de De Palma.

Va ser l'adaptació d'una sèrie de televisió emesa als anys 60 i 70 la que va provocar el retorn a l'estrellat de Brian De Palma. *The untouchables* (*Los intocables de Elliot Ness*, 1987) és avui en dia un clàssic del cinema de gàngsters i policies, de bons i dolents que en aquesta ocasió representaven Kevin Costner i Robert De Niro, que repetia amb el seu mentor com a Al Capone. El film gaudia de totes les eines necessàries per construir la seva llegenda: un score extraordinari de Morricone —deutor de la magistral *Once upon a time in America* (1982)—, elenc d'actors, vestuari d'Armani, i una escena, l'escena per antonomàsia del cinema depalmià: el cotxet del nin a l'estació de ferrocarril, transfigurant-se en el d'Odessa de *Potemkin*, i en què De Palma va convertir els seus 9,03 minuts de duració en una de les escenes més aconseguides del cinema contemporani.

Potser per costum o tradició, De Palma va tornar a patinar després d'aconseguir un rotund èxit amb la seva darrera producció, i la visió de la guerra del Vietnam a través de *Casualties of war*¹¹ (*Corazones de hierro*, 1989), basada en un article publicat al dia-



Los intocables
de Elliot Ness
(a dalt) i
Vestida para
matar (a baix).

ri New Yorker per Daniel Dang, en què denunciava una violació sexual de quatre soldats, acusats per un cinquè (en aquest cas el personatge que interpretava Michael J. Fox), no va funcionar. La mirada de De Palma sobre la guerra és massa objectiva, indiferent, potser perquè era l'argument més seriós que havia treballat fins aquell moment, lluny del tractament que havia presentat a *Greetings o Hi mom!*, també amb la Guerra del Vietnam com a teló de fons.

4. La foscor dels darrers temps i l'oasi de *Carlito's way*. 1990-2006.

El darrer període de De Palma és també el més decebedor, el més desdibuixat, que comença per dues pel·lícules com *The bonfire of the vanities* (*La hoguera de las vanidades*, 1990) i *Rising Cain* (*En nombre de Caín*, 1992). En el primer cas, va adaptar la novel·la de Tom Wolfe, un retrat de la societat nord-americana i de la seva hipocresia en el dia a dia, que va ser tractada en un to de comèdia que no va resultar, a més l'elecció errònia dels actors protagonistes. Al segon exemple tenim a John Lintgow, un dels seus secundaris fetitxe, protagonitzar per primera vegada un film de De Palma, que posava de nou de manifest les seves constants, però directament presentada sense guardar les regles bàsiques de la narrativa cinematogràfica.

L'any 1993, De Palma va obsequiar al gran públic amb el que serà possiblement els seu testament cinematogràfic, *Carlito's way* (*Atrapado por su pasado*, 1993), en què Al Pacino recupera en certa forma al gàngster de *Scarface*, però després d'un procés de remissió, de comprensió sobre la seva vida, i que vol enterrar per obrir una nova sortida amb el seu amor, l'actriu Penélope Ann Miller. La pel·lícula més romàntica de De Palma destaca per la seva acció, sensibilitat i la seqüència a l'estació de trens, a la qual acompanya una música magistral de Patrick Doyle, que és novament una mostra perfecta de ritme, tensió i imatges.

Des de la seva darrera obra mestra, De Palma ha treballat a quatre projectes més dins Hollywood, amb pressupost elevats com *Mission: impossible* (*Misión imposible*, 1995) o *Mission to Mars* (*Misión a Marte*), però la seva essència s'ha diluït durant aquests anys; hi hem d'afegir *Snake eyes* (*Ojos de serpiente*, 1998) —a destacar el pla seqüència que obre el film— i *Femme fatale* (2002), la pel·lícula predecessora de *The black dahlia* (*La dalia negra*, 2006), la seva darrera aposta basada en una novel·la de James Ellroy, que recrea els fets reals de l'assassinat de la jove Elizabeth Short, ocorregut a Los Angeles l'any 1947.

Serà difícil que De Palma recuperi el nivell demostrat al llarg de la seva filmografia, però els espectadors sempre esperem el millor del retorn dels clàssics, uns mestres que, a vegades, deceben, i, a vegades, encerten, però que s'han guanyat el respecte i l'atenció cada vegada que se'n produeix un¹², en aquest cas, pel senyor Brian De Palma. ■

(1) L'eix central del film són les diferents versions que donen d'un mateix fet quatre personatges.

(2) Hitchcock va portar aquesta tècnica fins als límits quan va rodar *The rope* (*La soga*, 1948), on aparentment tot el film era un pla seqüència.

(3) Coppola ja va recollir l'idea central de la pel·lícula d'Antonioni quan va filmar *The conversation* (*La conversación*, 1974).

(4) Aquestes filmacions de tipus amateur amb un contingut eròtic eren conegudes com *Peeping toons*, una mena de gènere alternatiu existent a EUA a la dècada dels seixanta i setanta, que s'enmarcava dins d'un circuit alternatiu.

(5) Un tipus personatge que recuperaria diverses vegades al llarg de la seva carrera, especialment a *El cazador* i *Taxi driver*.

(6) A Brian De Palma, Marcial Cantero, Càtedra, Barcelona, pàgs. 132-134.

(7) A Brian De Palma, Marcial Cantero, Càtedra, Barcelona, pàgs. 132-134.

(8) L'obra havia tengut diverses adaptacions cinematogràfiques anteriors com la de 1925 a càrrec de Robert Julian; Arthur Lubin al 1943, Terrence Fisher de 1962 o Dwight H. Little al 1989; però De Palma va atrevir-se amb una adaptació irreverent i única.

(9) A Man, entrevista amb Andrew Jordan, núm. 41, pàg. 88. 1991.

(10) Uns 100.000 cubans varen sortir de l'illa a l'any 1980 en direcció Miami gràcies al permís concedit per Castro, un gest polèmic perquè des d'EUA consideraven que la majoria d'aquests immigrants eren delinqüents convencionals, a més de ser antiafricistes.

(11) Fins aquest any (1989), existeix un estudi crític publicat a *Dirigido por...* obra d'Antonio José Navarro, núm. 190, abril de 1991. pàg. 48-65.

(12) Molts del contemporanis de De Palma continuen al món del cinema, encara que en desiguals situacions. Coppola no ha dirigit res des de Jack (1995); Spielberg continua al peu del canó i a un nivell acceptable; Scorsese sembla que ha sofert una davallada a la seva carrera, preferentment als noranta de la mateixa forma que De Palma; Lucas va tornar per dirigir, després de 22 anys, una trilogia galàctica (*Star wars*, 1999, 2002 i 2005) enfocada al públic infantil i que no respectava els pla